

*Cartaphilus* 9 (2011), 124-134

Revista de Investigación y Crítica Estética.

ISSN: 1887-5238

## REESCRIBIR A BORGES: LA ESCRITURA COMO PALIMPSESTO

Rosa Pellicer

Universidad de Zaragoza

La muerte de Borges en 1986 y la conmemoración del centenario de su nacimiento en 1999 propiciaron la reflexión sobre la pervivencia y las características de su legado. Antes de su desaparición, parecía que en Argentina sólo se podía escribir “con” o “contra” Borges, pero pasados los años la reflexión se hizo más sosegada y se pasó a considerar otros modos de acercamiento. Uno de ellos destaca la importancia de su enseñanza sobre la lectura, que es precisamente la que conducirá a los diversos intentos de leer/escribir a Borges. Así, Alan Pauls, cuyo artículo “La herencia de Borges” comienza con una afirmación rotunda: “la literatura argentina actual no tiene escritores borgeanos” (Pauls, 2010:177), insiste en que Borges pensó, antes que en la escritura, en la lectura:

qué se puede hacer *con* la literatura. Es decir: pensó toda la literatura desde la perspectiva del lector, y desde esa misma perspectiva –perspectiva de usuario, no de productor, perspectiva de *posproductor*, desde esa misma perspectiva, digo, fabricó la suya. (Pauls: 2010: 183)

Por esta razón, si se puede escribir a partir de Borges sin ser un escritor borgeano es porque nos enseñó no a escribir sino a leer. Como señala Ricardo Piglia, Borges inventó un tipo de lector que puede utilizar con total libertad todo tipo de textos: “Quizá la mayor enseñanza de Borges sea la certeza de que la ficción no depende sólo de quien la construye sino también de quien la lee. La ficción es también una posición del intérprete” (Piglia, 2005: 28).

De igual modo que para el escritor argentino “Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída: si me fuera otorgado leer cualquier página actual –ésta, por ejemplo, como la leerán en el año dos mil, yo sabría cómo será la literatura del año dos mil” (Borges, 1989: 747), las diversas lecturas de Borges, que, como dijo de Quevedo, más que un escritor es una literatura, nos muestran cómo es la posterior a su obra. Para Josefina Ludmer, la literatura argentina escrita después de Borges se encontraría

entre la nación y algún más allá de la nación, entre la ilusión de la alta cultura que nos da su literatura y la cultura de hoy, entre la autonomía, la pérdida de la autonomía y la desaparición de las editoriales nacionales, entre el pasado que es Borges (el momento cultural preciso que representa entre los años 20 y 60) y nuestro presente, entre su nombre y su *dispersión en tradiciones*. (Ludmer)

En un momento dado de la literatura argentina parecía absolutamente necesario seguir el consejo de Witold Gombrowicz a sus colegas argentinos: “Maten a Borges”, de modo que algunos de ellos, como Manuel Puig, Osvaldo Lamborghini, Fogwill y, en parte, César Aira, se convirtieron, como señala Damián Tabarovsky en “máquinas de guerra antiborgeanas” (Tabarovsky, 2010: 59). De modo que las marcas borgeanas son más difíciles de identificar en textos de los nuevos escritores argentinos, porque como ya apuntaba Marta Morello-Frosch:

To work against and with a Borges text, to historize it, to modify it, to contextualize, is for the younger writers a form of mediation with the past, a way of making out of this past a literary future that transgresses not only the self-imposed limits of Borges's work but his literary program as well. (Morello-Frosch, 1989: 26-27)

Del mismo modo, desde los comienzos de su escritura se hace una lectura crítica contraria a Borges por diversos motivos, algunos de ellos ideológicos, que se reflejan en las compilaciones de Juan Fló (1978) o Martín Lafforgue (1999), y en libros dedicados al “tercer Borges”, como el de Rodolfo E. Braceli (1979), que, por cierto, también contiene textos escritos bajo la impronta bor-

geana. En cualquier caso, con el paso de los años Borges se ha convertido en un *objeto*, que está formado por sus textos pero también por su figura, convertida en icono, como señala Nicolás Rosa:

Potente, arroja tanto su luz como su sombra de escritura desde hace años sobre los escritores argentinos para fagocitarlos o expulsarlos, someterlos o excluirlos de su circuito. [...] La herencia textual borgesiana es una marca indeleble, como una marca de fábrica y todavía no nos ha permitido esa traslación, esa transferencia, en el sentido mercantil pero también psicoanalítico del término, propia de los linajes textuales: asentarse sobre la marca para borrarla, convertir la propiedad textual, privada, privadísima, en bienes mostrencos. (Rosa, 1992 :186)

Ahora bien, la herencia de Borges no solo es textual, incluye su “figura”: “el Borges *on stage*, en quien convergen y se funden un ADN literario inconfundible, una o muchas biografías y un sofisticado dispositivo de puesta en escena” (Pauls, 2004:8). Así, pues, era inevitable que de la lectura de Borges se pasara a su reescritura, a la vez que el propio escritor se convierte en objeto literario al convertirse en personaje de ficción. Como señala Michel Lafon en las primeras líneas de su estudio sobre la reescritura en Borges:

«citer Borges», ce n'est pas seulement servir tel aphorisme, telle parabole out el paradoxe: ce peut être aussi faire passer sur la page, exhibée ou masquée, la «personne même» qui les proféra. Exemple rare d'un écrivain à ce point confondu avec son oeuvre qu'il suffit d'évoquer sa figure, d'écrire son nom ou de projeter son ombre pour qu'aussitôt surgissent les mirages fantastiques qui hantent ses livres. (Lafon, 1990:9)

Buen ejemplo de este uso del objeto borgeano es la publicación de dos libros en el año del centenario del nacimiento del escritor argentino. *Escrito sobre Borges: Catorce autores le rinden homenaje y Borges múltiple: cuentos y ensayos de cuentistas*. En *Escrito sobre Borges* se encuentra desde el título la intención de “homenaje” unido al procedimiento de la reescritura, ya que cada uno de los autores convocados reescribe un cuento de Borges. En la introducción Josefina Delgado se refiere a la cita, la intertextualidad y la hipertextualidad como conceptos que definen la obra de Borges y que son los que han determinado el libro. De modo que escritores como Isidoro Blaisstein, Mempo Giardinelli, Angélica Gorosdicher, Lilinana Heker, Juan Martini, Alicia Steimberg o Luisa Valenzuela, entre otros, como señala Pablo Brescia,

re-escriben un cuento de Borges y esto explica el título, escribir no acerca de él sino literalmente sobre o arriba de él, como si toda su obra fuera un texto susceptible de continuas capas de escritura y estos escritores siguieran en algo los pasos de Pierre Menard. (Brescia, 2008:127)

Respecto a *Borges múltiple*, compilado por Pablo Brescia y Lauro Zavala, la primera parte –“Ficciones para Borges”– recoge textos breves escritos a partir de “Borges y yo”, jugando, como el original a partir del tema del doble literario. La segunda parte –“Ficciones sobre Borges”– es una muestra de cuentos en los que Borges, “es el catalizador de la trama y, en ocasiones, es convertido en personaje principal”. “Con su carga lúdica, intertextual y paródica, tal vez estos relatos anuncian algunas formas de la rein-

vención posible de la literatura de Borges”, concluyen sus compiladores. (Brescia y Zavala, 1999: 8 y 9).

A estas compilaciones podríamos añadir una larga lista de textos y relatos en los que se reescribe la obra de Borges, se da cuenta de textos perdidos o aparece éste como protagonista de ficción. Se podría escribir un improbable, e inútil, tratado sobre la escritura de segunda mano utilizando únicamente textos derivados del “arquitexto” Borges. En él no faltarían los capítulos dedicados a la cita, la alusión, la metatextualidad, la paratextualidad, la hipertextualidad, la trans textualidad. Todo tipo de versiones y perversiones a que es sometida la obra, y la figura, de Borges encuentra su justificación en el modo de obrar borgeano y en su idea de la literatura. Escribe Josefina Delgado en la citada introducción a *Escrito sobre Borges*:

[...] finalmente, todo texto es un hipertexto, cabalga sobre las espaldas de otro texto anterior. El mismo Borges muestra, a través de la repetición de sus propios textos y de algunas ideas claves, que es su propia fuente y que toda gran obra resuelve su relación con su contemporaneidad a partir de la elección implícita de una posteridad. (Delgado, 1999: 12)

La *imitatio*, la ansiedad de la influencia o el simple juego están detrás de estos ejercicios más o menos logrados, que muestran una variedad que sólo es aparente. En líneas muy generales, las obras en prosa dedicadas al “objeto” Borges podrían clasificarse, sin ánimo exhaustivo, en los siguientes tipos: escritos “a la manera de”, versiones de cuentos, encuentros y entrevistas ficti-

cios, personajes borgeanos que se convierten en protagonistas de otras historias, Borges personaje de ficción, obras desconocidas del autor, efecto de la lectura de sus obras. Como cabría suponer algunos relatos y novelas presentan más de una de estas variantes (Brescia, 2008, Pellicer, 2009). Ahora bien, si se examinan las narraciones y las características del corpus que, al igual que el dedicado a estudio de su obra, amenaza con suplantarse la obra de Borges, se constata que los textos sometidos a todo tipo de reescrituras ofrecen pocas sorpresas. Así, los textos hechos “a la manera de” privilegian a “Borges y yo” sobre cualquier otro. Buena prueba de ello, aunque se trate del ámbito anglosajón, es el libro editado por Daniel Hapern, *Who's Writing This? Notation on the Authorial I with self Portraits* (1994), que recoge en orden alfabético hasta cincuenta versiones de autores como Susan Sontag, John Fowles, Joyce Carol Oates o John Updike. Al lado del texto de *El hacedor*, son los cuentos más célebres, como “El Aleph”, “El Sur” o “Pierre Menard”, los que han sido objeto de numerosas versiones, entre las que cabe destacar *Una vida de Pierre Menard* (2011) de Michel Lafon, traducida por César Aira. Esta práctica ha sido propiciada por la propia escritura borgeana, que, citando el ejemplo más conocido, reescribió el *Martín Fierro* en “El fin” y en “Biografía de Isidoro Tadeo Cruz”. En esta línea se encuentran también los relatos en los que los protagonistas son personajes creados por Borges, como Emma Zunz, Matilde Urbach, Pierre Menard y sobre todo, Jorge Luis Borges.

En buena parte de los casos, se imita el estilo y el tipo de argumento asociados a Borges. Más interés tienen los textos que no se limitan a la mera imitación, sino que

muestran la misma actitud con la obra del escritor argentino que mostraba éste ante sus lecturas: la irreverencia, ya reclamada por Silvia Molloy hace más de cuarenta años: “Se lee a Borges con respeto (o con resentimiento, que es otra forma de respeto) pero no con el respeto que se merece: el de la irreverencia” [Molloy, 1969: 26]. En esta actitud es importante el humor, otra de las marcas borgeanas, que se manifiesta en la célebre versión de “El aleph” de Roberto Fontanarrosa, “El especialista o la verdad sobre el aleph”, o “Help a él” (1983), de Fogwill, que desde el título y el nombre de la amada muerta, Vera Ortiz Beti, anuncia el procedimiento utilizado y reclama el poder de la ficción para mantener con vida a los muertos, ya se trate de Beatriz Viterbo, o de su enamorado Borges:

[...] no hay mejor regalo para una muerta que dejarla jugar por unos instantes con las memorias y fabulaciones de los vivos, lo que quizá fue su mayor deseo en el momento de salir de la vida —del sueño quieto de la vida— para entrar en el mundo, en la tierra que se mueve, que gira y temblequea un poco y circunvala el sol y cae infinitamente hacia un lugar que sólo pueden advertir los que se dejan abrazar por el hombre que los vuelve un objeto de su ficción. (Fogwill, 2009: 284)

Al lado de las versiones y subversiones de los textos más conocidos, aparece otro tipo de manipulación que, en líneas generales, consiste en introducir en el texto original cambios, más o menos importantes, dotándolo de un sentido nuevo. Este modo ya lo había ensayado Guillermo Cabrera Infante en sus *Exorcismos de esti(l)lo*, cuyo “Epigolipo” reescribe el epílogo de *El hacedor*. Se trata de una parodia, o transformación textual con función lúdica, *oulipiana*,

como lo indica el propio título. El texto de Cabrera Infante tiene prácticamente el mismo número de palabras que el de Borges y una función idéntica dentro del libro, también inclasificable. La transformación se produce por la sustitución de parte de las palabras originales por otras sinonímicas, o perteneciente al mismo campo semántico; en otras ocasiones el cambio responde a un vocablo menos culto que el del hipotexto. También se aprecian algunos cambios sintácticos que dotan de humor al juego. Como señala Gérard Genette: “Todas estas manipulaciones (me refiero a las «oulipiennes») se basan en un principio «maquinal» [...] para sacar de su hipotexto (bautizado por Pérec «texto-tronco») un texto lexicalmente muy distinto”(Genette, 1989: 60). Así, la célebre afirmación de Borges: “Pocas cosas me han ocurrido y muchas he leído. Mejor dicho: pocas cosas más dignas de memoria que el pensamiento de Schopenhauer o la música verbal de Inglaterra” (Borges, 1989: 854), se transforma en su opuesto simplemente por la sustitución de “memoria” por “olvido”: “Poco me ocurrió y mucho he leído. Mejor dicho: pocos sucesos me ocurrieron menos digno de olvido que el discurrir de ese filósofo teutón que fue enemigo perverso del sexo femenino o el son verborreico de los ingleses” (Cabrera Infante, 1976: 293).

Dentro de este tipo de transformación “oulipiana” se encuentra un libro que solo conozco fragmentariamente, *El Aleph engordado* (2009) del argentino Pablo Katchadjian, que cultiva una “literatura conceptual”, cuya única regla fue no alterar nada del texto original y cruzarlo, engordarlo, con el suyo, pasar de unas 4000 palabras a 9600. Por tanto, el cuento de Katchadjian es y no es de Borges, prolongando así la tarea de su predecesor Pierre Menard, pero

también la de César Paladión o la de Lambkin Formento. El comienzo de *El Aleph engordado* es el siguiente:

La candente y húmeda mañana de febrero en que Beatriz Viterbo finalmente murió, después de una imperiosa y extensa agonía que no se rebajó un solo instante ni al sentimentalismo ni al miedo *ni tampoco al abandono y la indiferencia*, noté que las horribles carteleras de fierro y plástico de la Plaza Constitución, *junto a la boca del subterráneo*, habían renovado no sé qué aviso de cigarrillos rubios *mentolados; o sí, sé o supe cuáles, pero recuerdo haberme esforzado por despreciar el sonido irritante de la marca*; el hecho me dolió, pues comprendí que el incesante y vasto universo ya se apartaba de ella, *Beatriz*, y que ese cambio era el primero de una serie infinita *de cambios que acabarían por destruirme también a mí*. (Katchadjian, 2010) (el subrayado corresponde a la intervención de Katchadjian)

Se trata de una “expansión estilística” (Genette, 1989: 336), donde el hipotexto puede considerarse una especie de resumen del hipertexto resultante. Con este juego Katchadjian estaría invirtiendo un modo de obrar característico de Borges: el del (seu-do)resumen, a la vez que desestabiliza la “perfección” de su prosa.

Más radical es la polémica propuesta de *El hacedor* de Agustín Fernández Mallo, *El hacedor (de Borges), Remake* (2011), que toma este libro y lo reescribe, texto a texto, manteniendo sus títulos. A veces encontramos unas líneas del original, otras se trata de una versión “libre”; aparecen fotografías que ilustran la narración. Es precisamente en el “Prólogo”, dedicado a Jorge Luis Borges, y en el “Epílogo” donde se muestra más



cercano al texto original. Como en el caso de Cabrera Infante, se produce un travestimiento que tiene que ver con la enunciación, de modo que el destinatario del *remake* es Borges en vez de Lugones y ambos textos tienen como autor a AFM, en lugar de JLB. Las variaciones de estos textos que abren y cierran el libro de Fernández Mallo van en direcciones opuestas a los de Borges, como la negación de la primacía de lo “leído” sobre otras actividades. Así, leemos en el “Epílogo”:

Pocas cosas me han ocurrido y aún menos he leído. Mejor dicho: entre la Navidad de 2004 y la Navidad de 2010, ninguna cosa más digna de mención ha sucedido que ver la película *El nadador* cada 1 de enero e ir actualizando mi Macintosh. (Fernández Mallo, 2011: 169)

Los *remakes* de la sección “Museo” son también apócrifos y los de los poemas, en buena parte de los casos, tienen un componente humorístico o de juego, que se puede complicar al hacer referencia a otro hipotexto distinto del original, como ocurre en “A un viejo poeta”, donde la relación se establece con la célebre rima LIII de Bécquer, no con Quevedo, que se transforma por medio de una mecánica *oulipiana* en lo siguiente:

Volverán las oscuras golondrinas  
En tu balcón sus nidos a colgar.

Volverá las oscuras golondrinas  
En tu balcón sus niños a colgar.

Volverán las oscuras sulfamidas  
En tu cajón los niños al jugar

Revólver and las oscuras sulfamidas  
Sexo, mentiras, cintas TDK

*Revólver and Los Curas Sulfamidas* [ya en los cines] (Fernández Mallo, 2011: 138)

El celeberrimo “Poema de los dones” de Fernández Mallo dice (o canta) así:

don, don,  
ding ding don  
don, don  
[toma Lacasitos]  
don, don  
ding ding don  
[verás que buenos están]

Claro que sería una burda y falsa apreciación reducir el *remake* a la broma anterior. Fernández Mallo utiliza el libro de Borges como material para reciclar. Al mantener la misma disposición que *El hacedor* convoca simultáneamente a los dos textos, y si, como se ha constatado hasta la saciedad, Borges anunció en algunos textos la muerte del autor y se convirtió él mismo en personaje, ahora tampoco sabemos quién escribe esas páginas o diseña las pantallas, porque, como leemos en la “Nota del autor”, además de la versión en papel y la electrónica, un buen número de ellas llevan el enlace a un vídeo, que completa y expande el texto escrito.

La reescritura de un libro completo de Borges ya había sido ensayada por el escritor inglés Rhys Hughes en su *Nueva historia universal de la infamia* (2004), donde imita exactamente este libro que a su vez reescribe otros textos. A este juego de espejos se suma el hecho de que parece que Hughes lo leyó en la traducción al inglés de Thomas di Giovanni, por lo que algunas de las repeticiones literales que figuran en él proceden ya de una tercera mano, que se convierte en cuarta al leer el libro del escritor inglés en traducción al español de Carlos Gardini. Los dos prefacios se correspon-

den a los dos prólogos que anteceden a *Historia universal de la infamia*, y en ellos el autor manifiesta su propósito: rendir homenaje al, quizá, “mayor escritor de ficciones del siglo pasado”, a la vez que reflexiona brevemente sobre el carácter de su imitación:

Toda imitación de Borges se debe basar más en sus influencias que en sus creaciones. Es fútil buscar en su técnica pistas de la dirección futura de la narrativa. La respuesta ya está en el pasado, renovada por los logaritmos del mudable lenguaje, más que por la presurosa llegada del próximo horizonte. (Hughes, 2007: 16)

En el “Prefacio a la edición inédita” también da cuenta del contenido de su imitación: siete biografías de otros tantos infames, cuyos títulos, estilo y estructura remiten a las borgeanas (“El impostor honrado Denis Zacharie”, “El proveedor de calamidades Basil Zaharoff”, “El incivil héroe Dick Turpin”, etc.); una versión de “Hombre de la esquina rosada”, “Ratón de la esquina rosada”; una segunda parte de versiones de textos ajenos, reales o apócrifos, que se corresponde a la segunda parte “Etcétera”; unas “parodias suplementarias” y un “Apéndice imprudente”- “La vida y la plomada”- que es una continuación de “La muerte y la brújula”, ya que un joven redactor del *Yidische Zaitung* logra adoptar la personalidad de Lönnrot y conocer su final.

Pero no sólo distintos escritores reescriben la obra de Borges, también él puede hacerlo después de su muerte, como lo demuestra la breve novela *El clon de Borges*, del colombiano Campo Ricardo Burgos López. En ella un millonario que ha caído en la “Borgeslatría”, logra clonarlo y lo tiene encerrado en su hacienda “La Paciencia”, a la que acude el profesor Saker en calidad de

experto en la obra del argentino. En un primer momento Ospino le muestra un libro formado por cuentos de veinte escritores, a los que él pagó, donde debía aparecer Borges como personaje; el titulado “El clon de Borges” lo escribió él mismo, asomando, para luego inmediatamente desaparecer, el juego metaliterario. En un segundo momento, Miguel Ospino lo lleva conocer al clon, que es igual, no podía ser de otro modo, al original. El responsable del clon de Borges da cuenta de cómo se produjo la clonación, cómo fue criado, etc., y de cómo pasa el día en “La Paciencia” leyendo y escribiendo, siempre vigilado. Pasada la sorpresa, Saker comienza a leer los libros escritos por el clon: *Nueva cuartos*, *Ficciones II*, las novelas *Anulación de la obra de Borges* y *Las oraciones de Benjamín*, *¿Para qué otras inquisiciones?....*, de los que se ofrece su correspondiente resumen, que, en definitiva, forman el cuerpo de la novela. Cualquiera de los libros, en este caso *Nueve cuartos*: “por lo que pudo advertir Saker, no respondía a ninguno de los que el Borges original había escrito en vida, tenía elementos de distintas obras escritas por Borges, pero como tal, era inidentificable.” (Burgos López, 2011:24). Finalmente, Borges dos muere de un aneurisma cerebral –los clones tienen una salud delicada y mueren pronto- e inmediatamente es suplantado por otro clon Borges tres.

La idea de clonar a un escritor no es nueva, lo que varían son los motivos que llevan al experimento. César Aira ya lo había intentado en *El congreso de literatura* donde el narrador, el Sabio Loco, decide clonar a una celebridad, a un genio: Carlos Fuentes, para “extender mi dominio al mundo entero”. En esta novela se encuentra una definición del clon que se puede aplicar las “clonaciones” de Borges mencionadas, y

prácticamente a todas las demás: “Los famosos clones, no son otra cosa que duplicación de células de estilo.” (Aira, 1999: 89). Además, a algunos de los lectores y reescriptores de Borges les sucede lo mismo que a la avispa que confundió al escritor mexicano con su corbata:

Al fin de cuentas, no era distinto lo que pasaba con los críticos y profesores que asistían al congreso, que se habrían visto en dificultades para decir dónde terminaba el hombre y dónde empezaban sus libros; para ellos también todo era «Carlos Fuentes». (Aira, 1999: 111)

Esta confusión es la que muestran algunas novelas que tienen a Borges como protagonista, hecho que propició él mismo al convertirse en personaje y crear un *alter ego* ficticio apenas caracterizado llamado “Borges”, que apareció por primera vez en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. Su presencia contribuye a disolver las fronteras entre lo real y lo ficticio, a crear un efecto de autenticidad, y poco a poco el Borges autor va dibujando su representación, aunque en los cuentos en los que aparece es más un procedimiento narrativo que una “autoficción”. De modo que una buena parte de las ficciones que tienen a Borges como personaje, éste tiene su particular ADN y el de su personaje, a la vez que pueden ser versiones de sus relatos. De modo que son frecuentes las novelas, la mayoría policíacas en las que aparece Borges relacionado con un texto perdido o robado, habitualmente la novela que nunca escribió, del que se proporcionan resúmenes, fragmentos o incluso el texto completo. Claro que también se puede proceder a la falsificación de manuscritos, como en la novela de Alejandro Vaccaro, *El manuscrito Borges* (2006). En ellas Borges

puede ser el detective, llegando a compartir tiempo y espacio con Sherlock Holmes, como en *El dilema de los próceres. Sherlock Holmes y el caso de las cartas ocultas de Rosas y San Martín* (2009), de Jorge Fernández Díaz, la víctima e incluso creerse el asesino, como en *El simulador* (1990) de Jorge Manzur.

En *El olvido que seremos* (2006) el colombiano Héctor Abad Faciolince, el primer verso de un poema atribuido a Borges (“Aquí. Hoy”), “Ya somos el olvido que seremos”, da título al libro y alude al soneto que el escritor encontró en el bolsillo del padre asesinado en 1987, y que publicó en noviembre de 1987 en el *Magazin Domini-cal* de *El espectador* atribuyéndolo a Borges. En “Un poema en el bolsillo” Héctor Abad narra la investigación sobre el origen del poema y su autoría, en un proceso que le lleva a 14 ciudades de 11 países y a la intervención de numerosos estudiosos y admiradores de Borges. Dado que el libro del que forma parte, *Traiciones de la memoria* (2009), gira en torno al recuerdo, o su relato, y al olvido, el relato está hecho de versiones sobre “un pasado que no se recuerda bien”. Lo que diferencia la *nouvelle* de Héctor Abad de otras narraciones que tienen la obra de Borges como objeto de investigación, es que esta se presenta como una narración autobiográfica y, dado que la memoria es frágil, va acompañada de todo tipo de fotografías y documentos que dan fe de la pesquisa literaria y que, a la vez que completan el relato, funcionan como pruebas de verdad. Desde el principio el narrador, Héctor Abad Faciolince, advierte “de que no me lo invento como un sueño olvidado o como una traición más de la memoria” (Abad Faciolince, 2010: 21)



En este caso, no trata como es habitual de un texto perdido sino de uno encontrado, y lo que genera la investigación es la atribución autorial, no la busca de un manuscrito. Este motivo tampoco es nuevo, basta con recordar “Nombre falso” de Ricardo Piglia, pero lo que aporta cierta novedad al tema es su acercamiento a la *non fiction*, a que la investigación es “real” y está destinada a demostrar que “Aquí. Hoy” es un poema que escribió Borges. Abad Faciolince relata con minuciosidad todos los pasos dados, entre ellos la polémica con Harold Alvarado Tenorio, tal vez su autor apócrifo, y su encuentro en Mendoza con el argentino Jaime Correas, personaje fundamental en el relato ya que hizo la introducción al cuaderno publicado en dicha ciudad en septiembre de 1986, Jorge Luis Borges, *5 Poemas*, publicado en Ediciones Anónimas, que, a pesar de todas las dudas, se convierte en una de las pruebas fundamentales para la demostración de la hipótesis de Abad Faciolince. El escritor mendocino le propuso escribir la historia a cuatro manos, pero al colombiano no le convenció la idea:

Yo le dije que prefería que cada uno escribiera su libro, y que si queríamos lo publicáramos juntos, por los dos lados, anverso y reverso, de un mismo ejemplar. Él parecía algo decepcionado, pero lo disimuló muy bien. (Abad Faciolince, 2010: 113)

En 2011, Jaime Correas publica *Los falsificadores de Borges*, novela en la que (re)escribe desde su propio punto de vista, la investigación obsesiva de Abad Faciolince, la intervención de Tenorio, su participación en la investigación, también narrados en “Un poema en el bolsillo”. Hacia el final, Correas recuerda el encuentro con Héctor Abad Faciolince, dando cuenta del acuerdo al que llegaron:

Fueron a un restaurante cerca del hotel. Aprovecharon la comida para ajustar no sólo detalles de la información intercambiada y sacarse nuevas dudas, sino para desechar el proyecto de escribir entre los dos el relato de todo lo sucedido. Cada uno seguiría su camino, aunque no descartaron la posibilidad de encontrarse en el futuro. (Correas, 2011: 246)

Al final de la novela, que no deja cabos sueltos, Jaime Correas reconoce la imposibilidad de demostrar fehacientemente la autoría borgeana de “Aquí. Hoy”: “Igual, no tengo modo de atravesar indemne el cauce las dudas. Borges ha muerto y sólo él podría certificar sin objeciones de nadie la autenticidad de sus sonetos.” (Correas, 2011: 296).

Este incompleto recorrido por algunas reescrituras de Borges más o menos recientes sirve para corroborar tanto la vigencia de su obra como la facilidad del paso del original a la copia. Esa imitabilidad hace que en el peor de los casos se frustre el intento de imitarlo, porque es imposible ocultar la copia, como ya advirtió Augusto Monterroso en el lejano 1949:

Cada vez que un escritor logra crear un estilo, se dice que éste es inimitable. El inimitable estilo de Fulano de Tal. Lo que no es cierto. El verdadero elogio consistiría, quizá, en decir lo contrario. Ninguno más imitable que el de Borges. Véase cualquier número de la revista *Sur* de Buenos Aires. Búsquense las reseñas de libros. No tardará en aparecer en casi todas ellas el adjetivo sugerido por el recuerdo de Borges, el verbo dictado por la influencia de Borges, la conclusión más o menos debida a los modos de Borges. Sospecho que serán escasos los que después de leerlo no se sientan compelidos a permitirse el uso de sus procedimientos. Lo que tiene nada de raro, ni siquiera de malo. [...]

Librarse de esta tentación no constituye un pequeño esfuerzo”. (Monterroso, 1985 : 111)

Por esta razón, los intentos más valiosos y arriesgados son los que no se limitan a la mera imitación sino que van más allá, actuando directamente sobre su obra por medio de una lectura irreverente, que también es un homenaje, como lo son las versiones más miméticas. Porque Borges, no sólo es una enfermedad, un “virus” muy contagioso como afirmaba Rodrigo Fresán, sino que ya es todo para todos:

Somos borgeanos –escribe Alan Pauls– porque cualquier decisión literaria que tomemos, por anómala o salvaje que sea, ya está inscripta de algún modo –como problema, como excentricidad demente, incluso como pesadilla– en el horizonte que Borges trazó. (Pauls, 2010: 181-182)

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

Abad Faciolince, Héctor (2010), *Traiciones de la memoria*, Madrid: Alfaguara.

Aira, Cesar (1999), *El congreso de literatura*, Barcelona: Tusquets.

*Antiborges* (1999), Martín Lafforgue (comp.). Buenos Aires: Javier Vergara.

Borges, Jorge Luis (1989), “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw”. En *Otras inquisiciones. Obras completas*, 1, Buenos Aires: Emecé, págs. 747-749.

*Borges múltiple. Cuentos y ensayos de cuentistas* (1999), Pablo Brescia y Lauro Zavala (comps.), México: UNAM.

*Borges: Variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas*, Karl Alfred Blümler y Alfonso del Toro (eds.), Frankfurt am Main: Vervuert, págs. 185-192.

Braceli, Rodolfo E. (1979), *Don Borges, saque su cuchillo porque he venido a matarlo*, Buenos Aires: Galerna.

Brescia, Pablo (2008), “Borges deviene objeto: algunos ecos”. En *Variaciones Borges*, 26, págs.125-144.

Burgos López, Campo Ricardo (2011), *El clon de Borges*, Granada: Grupo Editorial AJEC, 2011 (edición digital).

Cabrera Infante, Guillermo (1976), *Exorcismo de esti(l)lo*, Barcelona: Seix Barral.

*Contra Borges* (1978), Juan Fló (comp.), Buenos Aires: Galerna.

Correas, Jaime (2011), *Los falsificadores de Borges*, Buenos Aires: Alfaguara.

*Escrito sobre Borges. 14 autores le rinden homenaje* (1999), Josefina Delgado (comp.), Buenos Aires: Planeta.

Fernández Mallo, Agustín (2011), *El hacedor (de Borges), Remake*, Madrid: Alfaguara.

Fogwill (2009), “Help a él” (1983). En *Cuentos completos*, Buenos Aires: Alfaguara, 2009, págs. 235-284.

Genette, Gérard (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Celia Fernández Prieto (trad.), Madrid: Taurus [1962].

Hughes, Rhys (2007), *Nueva historia universal de la infamia*, Carlos Gardini (trad.), Madrid: Malabes [2004].

Katchadjian, Pablo (2010), *El Aleph engordado* (fragm.). <http://salidaalmar.wordpress.com/2010/04/19/el-aleph-fragmentado-por-pablokatchadjian> Acceso: 10 de enero de 2011.

Lafon, Michel (1990), *Borges ou la réécriture*, París: Seuil.

Ludmer, Josefina, “A propósito de iconos nacionales: Borges”. <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v04/Ludmer.html>. Acceso 10 de diciembre de 2011.

Molloy, Silvia (1969), “Borges y la distancia literaria”. En *Sur*, 318, págs. 26-37.

Monterroso, Augusto (1985), “*In illo tempore*”. En *La palabra mágica*, Barcelona: Muchnik, [1983], págs. 106-111 [“México en el Cultural”, 1949, suplemento de *Novedades*]

Morello-Frosch, Marta (1989), “Borges and Contemporary Argentine Writers”. En *Borges and his Successors. The Borgesian Impact on Literature and the Arts*, Edna Aizemberg (ed.), University of Missouri Press, Columbia, 1989, págs. 26-43.

Pauls, Alan (2004), *El factor Borges*, Barcelona: Anagrama.

Pauls, Alan (2010), “La herencia de Borges”. En *Variaciones Borges*, 29, págs. 177-188.

Pellicer, Rosa (2009), “Vida y obra del otro Borges”, *Variaciones Borges*, 27, págs. 127-148.

Piglia, Ricardo (2005), *El último lector*, Barcelona: Anagrama.

Rosa, Nicolás (1992), “Texto-palimpsesto: memoria y olvido textual”. En *Jorge Luis Borges: Variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas*, Karl Alfred Blüher y Alfonso del Toro (eds.), Frankfurt am Main: Vervuert, 1992, págs. 185-192.

Tabarovsky, Damián (2010[2004]), *Literatura de izquierda*, Cáceres: Periférica.